

## ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИНТЕРЬЕРЕ РУССКОГО ДОМА

Определены функции фотографии (от фиксирующей до мифо-символической), динамика целей фотографирования. Выявлено значение фотографии в массовой культуре. Рассмотрен процесс замены иконных изображений в интерьере дома фотопортретами, наделяемыми патрональной функцией.

**Ключевые слова:** фотография, семиотический статус, символика вещей, субъективная память, интерьер дома, самопрезентация.

L. Soboleva

## PICTURES IN INTERIOR OF RUSSIAN HOUSES

There are determined the roles of photograph (from fixing to symbolic) and evolution of photograph idea. The author shows the role of photograph in pop culture and covers the process of replacement sacred images with portrait photographs that were given by patronal function.

**Key words:** photograph, semiotic code, symbolism, subjective memory, interior of house, self-presentation.

Современное понимание значения предметного мира включает в себя не только описание характерных особенностей условий и ценностей бытования людей в конкретном хронотопе, но и раскрытие «жизни» самих вещей. О семиотическом статусе вещей писал А. К. Байбурин, отмечая его зависимость от соотношения «знаковости» и «вещности» и, соответственно, символических и утилитарных функций [Байбурин, с. 215–226]. Стоит подчеркнуть, что это соотношение обладает динамическим характером и меняется в зависимости от историко-культурного и бытового контекста, возрастного восприятия и степени включения личности в определенную картину мира.

Исследование технологических приемов изготовления и функциональной динамики вещей сочетается с проникновением в сим-

волическую суть предметного мира, роли вещей в сотворении антропологического пространства. Успех подобного рода исследований предопределен наличием источников, качеством и многогранностью исследовательской трактовки<sup>1</sup>.

Фотография – культурный феномен последних двух веков – стала символом Нового времени. Совершенствование техники фотографии и все большая простота технического использования расширяют сферу прагматики, интенсивность фиксации и вхождения фотографии в каждодневную жизнь. По сути, хотя перед нами вроде бы одно явление технического порядка, но с настолько различными функциями, подверженными постоянному развитию, что фотографию впору сравнить с письменностью, где задача фиксации информации с момента появления сопрягается с каллиграфией как видом искусства и литературой как образным наполнением пространства письменности. Фотография настолько многогранна, что позволяет производить интересные сопоставления, сквозь которые просвечиваются различные аспекты биографического, этнографического и каждодневного бытия человека, семьи и целого народа. Одновременно с этим процесс фокусирования множественности эстетических, философских, коммуникативных смыслов все более придает фотографии качество симулякра реального хронотопа.

Теоретическое осмысление феномена фотографии происходит достаточно давно, и к настоящему моменту сформировалась отдельная область исследований, где на равных существуют работы по истории возникновения и этапам становления фотографии, выявлению ролевого предназначения феномена (стративного, этнического, возрастного, гендерного и т. п.) и рассмотрению фотографии как исторически-документального источника знаний об эпохе<sup>2</sup>. Наряду с этим, немало работ посвящено особенностям творческого преобразования действительности в искусстве фотографии. Ряд фотографий становится выразительным примером художественного творчества, при их дальнейшем восприятии выявляются темы творческого воображения, авторского взгляда в образном решении, места в истории художественной культуры. Этот тип фото-

---

<sup>1</sup> Имеются в виду ставшие классическими работы таких авторов, как Жан Бодрийяр, Фернан Бродель, А. К. Байбурун, Г. Зиммель, В. Д. Лелеко, Ю. М. Лотман и др.

<sup>2</sup> Из российских работ можно указать работу В. М. Магидова «Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания» [Магидов].

графий элитарен для создателя, вызывает наибольший интерес зрителя, сопровождается выставками, публикациями в специализированных журналах и поиском в изображении дополнительных смыслов [см.: Сосна]. Основные векторы исследований основательно прописаны в целом ряде философско-этнографических проектов, что позволяет ограничить историографическую часть статьи самыми краткими замечаниями общего плана.

Тема взаимоотношений фотографии и воспринимающего зрителя с углублением в самоанализ стала наиболее популярной после появления монографии Р. Барта. Поставив и заострив тему субъективной памяти и ее пробуждения фотографическими средствами, Барт сделал фотографию фактом биографии воспринимающего субъекта, фиксируя ассоциации и переживания человека определенного возраста, обладающего историческим жизненным опытом, знаниями и системой сложившихся представлений [Барт, 1997, 2003]. Не менее существенен подход функционально-семиотический, позволяющий увидеть предметную суть фотографии не как отражение реальности, а как элемент, формирующий культурное пространство. Фотоизображение становится фактором, детерминирующим позиционирование человеком себя во времени, в истории, в социуме [Sontag; Bourdieu].

Открытие фотографии как исторического источника обогатило этнографию, наполнив ее бесчисленным количеством фотофиксаций и сделав зримым культурные различия временного и этнического плана [Толмачева]. Фотография стала основой для характеристики исторических лиц, событий и описания бытового уклада, вызвав целое направление – визуализацию истории, особенно важную для изучения обыденности. Будучи источником этнографии и этнологии, фотографирование стало обязательным инструментом при описании картины мира и этнического своеобразия локальных культур, фотографическое сопровождение этнографических, фольклорных экспедиций давно стало обязательной частью полевой работы.

Изначально фотография имела два семантических полюса: первый был связан с фиксацией состояния как воплощения вечности в единовременном, и, следовательно, целевой установкой подобной фотографии было желание закрепить образ в его наиболее законченном виде (как это представляется фотографу). Именно такой вариант был долгое время предпочтителен как в портретном жанре (коллективном, семейном, личностном),

так и в пейзаже или натюрморте. Таковыми предстают перед нами фотографии первого этапа, составляя хорошо очерченную и в известной степени завершенную эпоху поиска средств фотопоэтики (композиция, обработка поз, детали интерьера, постановка света и т. п.). Развитие техники фотографии уже с начала XX в. приводит к иной задаче – фиксации движения и передаче состояния как одномоментного, подверженного в следующий момент времени видимым изменениям. Поиск экспрессионистского смысла приводил к выбору модели, готовой к движению и изменению, отсюда частое внимание к сюжетам, где задействованы средства передвижения, или персонажам, находящимся в экспрессивном состоянии.

Фотография, таким образом, становилась уникальным феноменом, где одномоментное и вечное сосуществовало в динамическом равновесии, которое открывалось зрителю как имманентное, продиктованное замыслом фотографа, так и спонтанное, соотносимое с мироощущением зрителя. Желание преобразовать фиксируемый момент в долговременную память диктовало композицию фотографии, позы и выражение лиц, выбор фона и атрибутов.

Функции фотографии очень разнообразны (от фиксирующей до мифо-символической), и их субординация меняется в зависимости от времени, авторских амбиций и технических возможностей. Цель фотографирования как документирования памяти о человеке или объекте – это не первоначальная, а, скорее, приобретенная в процессе прагматического использования. Изначальная задача – сохранение памяти о лице или памятном событии (или то и другое в единстве) – приводила к созданию индивидуального образа, где соединялись направленность взгляда и выражение лица, поза, одежда и аксессуары. Выбирались и конструировались типы людей, интерьер, мода, символические детали, отражавшие желание заказчика показать себя достойно (зажиточным, красивым, легкомысленным, счастливым и т. п.). Обращение к фотографиям различных эпох позволяет увидеть не только разницу в типе одежды или интерьера, тщательно воссоздаваемого в мастерской фотографа исходя из массовых представлений клиентов о «красивом» (например, пейзажи с морем и пальмами, пруд с лебедями или горными хребтами на горизонте), но и канонические позы, выражение человеческих взаимоотношений в жестах, повороте головы, взгляде и т. п. Каждый раз, глядя в образы прошлого, мы чувствуем «ина-

ковость», доносимую мало уловимыми, но ощутимыми деталями, иногда многозначными в процессе фотографирования, но требующими расшифровки для последующего восприятия. Покрой платья, материал и техника пошива в женской одежде, старательно выставленные сапоги на мужчинах как признак зажиточности; часы на руке, сумочка, шелковый или капроновый бант, матроска, бывшие признаком детского благополучия, – все эти символы, демонстрирующие уровень жизни для «других», могли драматично не совпадать с фотографиями «моментального» характера, когда из реальности выхватывались эпизоды, не предназначенные для самопозиционирования.

На облик фотографировавшихся влияли множественность внутренних аксиологических установок, начиная от моды в одежде, обуви и заканчивая выражением лица и взгляда. Романтическое, разочарованное, насмешливо-скептическое или подчеркнуто-равнодушное выражения были равнозначны высказыванию человека о времени и о себе. Именно такие высказывания мы открываем, глядясь в фотографии харизматических лидеров прошлого.

Как никакой другой феномен, фотография вторглась в частную жизнь человека, фиксируя как те аспекты жизни, которые были предназначены для обозрения, так и те, что всегда были прикровенны или полностью закрыты от чужого вмешательства. Отчаянная и драматическая борьба человека за возможность иметь личную жизнь в исторической перспективе столкнулась с вмешательством фотографических свидетельств, которые превращали частные события в фактор искусства – в положительном смысле – или скандального разоблачения – в негативной коннотации. Это процесс преобразования фотографии в невербальное свидетельство очевидца.

Задаче адекватного понимания процесса вторжения фотографии в различные сферы жизнедеятельности человека и реконструкции ее места и семантики в частном и социокультурном пространстве, с учетом насыщения фотографии историко-этническими свойствами, еще предстоит быть решаемой в общей региональной гуманитаристике.

Необходимо выделить фотографию и ее значение в массовой культуре, где она, имея прагматическую функцию сохранения памяти и постепенно включая в себя особенности быта и мировоззрения населения, обретала собственную семантику. Вопрос, каким образом культура реагирует на фотографию в российской фотологии, только начинает ставиться,

и теория самопрезентации культуры, которая открывает, «как и в каком виде ее носитель готов быть запечатленным для других» [Толмачева, с. 19–20] у самого начала развития. В понятие самопрезентации входят архитектура изображения, особенности восприятия и культурной рефлексии.

Именно эти моменты продуктивно выявляются при обращении к жанру портрета, наиболее часто воспроизводимого в интерьере дома. Портрет – самый ранний из всех фотографических жанров, который во второй половине XIX в. проникает в провинциальную культуру. Но самопрезентация зависит не только от времени и технических возможностей, но и от культурно-социального заказа человека в конкретном социуме. Для образованного сословия портрет был средством выражения индивидуальности. И чем насыщенней портрет эстетическими деталями, составляющими своего рода культурный код сословия, тем привлекательнее была фотография для зрителя. Даже в семейных или дружеских общих фотографиях каждый персонаж стремился выразить ту степень самобытности, которая была доступна личности в данное время [Чистякова].

Иная ситуация складывалась в народной массовой культуре, куда фотография пришла позднее, во второй половине XIX – начале XX в., но постепенно заняла видное место в бытовом укладе. Фотокамера стала переносной и сама «пришла» в деревню. Возможность иметь фотографии членов семьи была с энтузиазмом воспринята в деревне, тем паче что в этот период под воздействием исторических обстоятельств (войн, переселения по разным причинам, урбанизации и т. п.) усиливаются изменения в семейно-родовом укладе, расшатываются родственные связи. В доиндустриальную эпоху родовые связи и укреплялись, и транслировались между поколениями системой памятных знаковых вещей и обрядов. Их соблюдение и консервация поддерживали связи, позволяли собирать членов рода по определенным праздникам, ощущать единство и поддержку в трудных условиях и обеспечивали успешное выживание [Шмелева]. В условиях возрастания мобильности населения доминантным приемом сохранения родственных связей в памяти новых поколений становится фотоизображение родственников и важных событий.

В отличие от предпочтений фотографических изображений у городских «образованных» сословий, для деревенских уроженцев при фотографировании не стояла задача воплощения индивидуальности, и главной в прочтении смысла изображения становится идея родовой памяти и родового единения, основных констант, присущих народной культуре.

Обращение к новой технологии в традиционной культуре не разрушало, а отчасти давало новые возможности для стабилизации родовых взаимоотношений в меняющихся условиях.

Данное положение подтверждается двумя параметрами. Во-первых, это относится к характеристике самого типа портрета, принятого в деревенских интерьерах. В отличие от тех фотоизображений, где главным осознавались передача момента и воспроизведение индивидуальности, в типе интерьерных портретов главным было запечатлеть наиболее существенные черты образа, соотносимые с родовой доминантой внешности. Все лица фотографируются строго анфас в неподвижной позе, с сосредоточенно устремленным взглядом прямо перед собой. Статуарностью поз, отсутствием каких-либо дополнительных аксессуаров, серьезностью, неулыбчивостью эти снимки напоминают иконописные изображения. Строгость и неподвижность лиц соответствует представлениям о вечности, на портретах нет никаких деталей моментальных состояний, причем это относится как к мужским, так и к женским изображениям. Перед зрителем на пристенных фотографиях предстают основатели рода, ушедшие в иной мир, но оставшиеся на фотографиях. Обычно это были парные портреты, расположенные в интерьере рядом друг с другом или сфотографированные вместе.

Второй параметр сказывается на расположении фотографий внутри дома. Существует несколько мест, в которых могли размещаться портреты.

Большой интерес представляет размещение фотопортретов в «красном углу». Возникновение «красного угла» относят к дохристианскому времени, в нем помещали изображения божков, связанных с миром предков, это особое, наиболее важное место в доме, обладающее сакральным смыслом. В христианском периоде культуры в нем размещались главные иконы, за которыми могли храниться религиозные книги. Под «красным углом» обычно размещался стол, за которым на трапезу собиралась вся семья. Поклонение предкам никогда не уходило из народной жизни, реализовалось в праздновании родительских дней, когда совместно посещались кладбища и где устраивались поминки.

В многовековом культе христианских святых также присутствовали рудименты поклонения миру предков, которые отражались в выборе святых и деталях изображения. Главным святым, имевшим прозвание «мужицкий бог», был Николай Мирликийский (Никола Угодник –

«В бедах скорый помощник»). Именно ему приписывалась постоянная функция сохранения людей в путешествиях, исцеления от болезней, помощи заключенным, спасения в стихийных бедствиях – словом, всего того, что было свойственно «оберегам». Его изображение в виде седовласого старика и с домиком в руке (Никола Зарайский) как нельзя лучше соответствовало подобным сближениям. Охранная функция спасения от эпидемий, пожаров отводилась и Богородице, с ее иконой обходили дом во время пожара, деревню во время эпидемии и других бед. Кроме того, Богородица способствовала благополучию родов, эта же функция была присуща Параскеве-пятнице, фактически заменившей собой богинь рода, что следует из многочисленных апокрифов и суеверий, связанных с этой святой. Пространство дома патронировалось иконами и мыслилось как противостоящее природному хаосу и социальным потрясениям<sup>3</sup>.

Помимо «красного угла», родовые портреты размещались в пространстве между окнами. В XIX–XX вв. даже в крестьянских домах начинают появляться зеркала в рамах, самое постоянное место размещения зеркала – простенок между окнами, выходящими на фасад дома. Таким образом, зеркало «дублирует» главную комнату дома, расширяя пространство. Над зеркалом вывешиваются портреты основателей рода. Под зеркалом размещаются лавки, может ставиться стол, где собирается вся семья на трапезу и предки зримо через фотографию также присутствуют на ней.

Третье место размещения портретов – над супружеским ложем. Кровать – место торжества семейных связей и символ продолжения рода. Красочно убранная, украшенная кружевным подзором, накидками на горе подушек с вышивкой, она составляла предмет гордости хозяйки, вбирая в себя элементы украшения невесты, ожидающей своего суженого. Портреты родителей становились своего рода благословением для всей семейной жизни.

В XVIII–XIX вв. в интерьере домов начинают появляться лубочные картинки – раскрашенные печатные изображения на юмористические и благочестивые сюжеты, а также изображения царской семьи. Функция этих изображений, помимо религиозной, состояла в обретении пространством дома особых охранительных свойств, обеспечивающих благоволение к человеку, проживающему внутри. Религиозные преследования

<sup>3</sup> Особенно последовательно это было актуализировано в домах староверов, бытовой уклад которых был организован как противостояние «неправедному миру».



в советское время привели к исчезновению иконостаса из «красного угла» русского дома или сокрытию иконостаса. Если отдельные иконы и оставались, то место им находили самое незаметное (обычно в спальне или местах проживания стариков), а чаще убирали в укромные места, доставали только при необходимости (благословении, отпевании, прощании).

В этих условиях родовые портреты берут на себя функции оберега и начинают замещать иконы, реанимируя тем самым не только память о родителях, но и культ предков, в котором фотографии родителей оказываются связующим звеном, соединяющим земной и загробный миры, их почитание гарантирует благополучие земного мира, прекращение их почитания может привести к наказанию со стороны предков. «Переход-вливание предка или их эманации в живущих родственников в круговороте смертей и возроджений связывались с идеей наследственности, определяли восприятие потомками облика, качеств предка. Перевоплощение предков происходит в последующих поколениях», – пишут мифологи [Бессмертная, Рябинин, с. 334].

Известно, что в советское время внушалась, в первую очередь, преданность социально-идеологическим институтам и при этом отрицалась ценность и необходимость семейно-родовых связей вплоть до героизации семейного предательства и противостояния кровной близости, что было неоднократно представлено в литературных произведениях, особенно в начальном периоде советской власти.

Можно предположить, что замена икон портретами вождей и членов правительства, как ни парадоксально, также выполняла функцию охраны пространства дома. Однако решительный отказ от глубинных традиционных представлений – сложный и длительный процесс – не может быть осуществлен как результат конъюнктурного нажима государства, поэтому система родовых ценностей реанимировалась, как только внешнее давление ослабло.

Фотографии служили в этом процессе фактором стабилизации, обращение к ним помогало скрепить распадающиеся родственные связи, что было особенно актуально в моменты исторических стрессов (Мировые и Гражданская войны, режим ссылок и преследований и т. п.) [см. подробнее: Соболева].

Особенно часто подобные изображения представлены в интерьерах домов тех социальных слоев, где высоко ценятся патриархальные традиции. Хороший пример обнаружен в старообрядческом с. Таватуй

Свердловской области. Это старинное старообрядческое село, состоятельное и очень религиозное в прошлом, имело нелегкую историческую судьбу. На протяжении XVIII–XX вв. в нем жили староверы, не согласные с государственным православием, после революции в довоенные времена там был организован колхоз, во время войны многие мужчины, ушедшие на фронт, погибли. В послевоенное время произошел приток нового, не старообрядческого населения, село увеличилось в размерах, и старинное кладбище оказалось в центре села. Молодое поколение все чаще уезжает из села на работу в город, возвращаясь домой только по праздникам.

Большой дом, где проживало семейство Силиных, когда-то был на окраине села. Построили его сами хозяева, принадлежащие к старообрядцам поморского согласия, их предки бежали на Урал от преследований в конце XVII в. Стены дома украшают портреты родителей хозяйки дома Капитолины Федоровны Силиной (1925 г. р.) и родителей ее умершего мужа, откуда отселилась Капа с мужем незадолго до войны.

Портреты ее предков находятся в «красном углу», на месте иконостаса. Иконы развешены по стенам или присутствуют рядом с фотографиями. Подобное расположение фотографий типично для русского дома, это подтверждают фотографии «красного угла», сделанные фольклористом С. Пигаревой во время полевой экспедиции 2013 г. в одном из домов Самарской области, в дер. Большое Микушкино, где даже создано какое-то подобие домашнего музея, где воспроизведен интерьер родного дома хозяйки из пос. Октябрьского Пермского края, настолько необходима ей была поддержка «родных стен».

Для фотографий, выставляемых в «красном углу», характерен ряд общих особенностей, упомянутых выше. Именно так сфотографированы родители Капитолины Федоровны Силиной и ее мужа. Основательные деревянные рамки к фотографиям делал муж Капы после переселения в новый дом. Они построили дом, уехав от родителей, и портреты родителей были для них важной частью внутреннего убранства своего гнезда. Рассказывая о своих родителях, Капа Силина все время обращалась к портретам, часто, по ее словам, разговаривала с ними, особенно оставаясь одна. Эти фотографии украшены самодельной разрисовкой по стеклу, что также было характерно для обрамления икон. У Капы хорошая память на подробности совместной с родителями жизни, истории села, которые с опорой на изображения передаются ею в уст-

ной форме потомкам. Она приготовила к размещению на стене свою фотографию и мужа, выполненные в той же стилистике.

По воспоминаниям местной учительницы истории Л. Зелютиной, в село до войны приезжал фотограф и на площади устраивалось место для фотографирования, кроме того, была услуга по увеличению маленьких фотографий и их обработке для помещения в рамки. Среди сохранившихся портретов обращает на себя внимание изображение братьев Петра и Ивана Даринцевых, погибших на Второй мировой войне, которые визуально продолжали присутствовать в пространстве дома их родных, а также портрет красноармейца Федорова в красивой рамке с цветочным узором, все годы висевший в «красном углу» дома.

В интерьере крестьянского дома присутствует групповая фотография. Создается правило соединения различных фотографий в одну большую рамку, что создавало многофигурную композицию, дополняемую со временем. Ее тип напоминал икону с клеймами, в центре которой основатели рода, а в клеймах – потомки и знаковые для рода события. Такие фотографии присутствовали чуть ли не в каждом доме. В основном на них изображались важные моменты жизненного уклада: военная служба, новорожденные дети, свадьба или похороны. Таким образом, вокруг изображений главных лиц было много событийных фото, говоривших о продолжении жизни, утверждавших существование семейно-родового круга<sup>4</sup>. Эти собранные фотокартины украшались полотенцами с вышитыми традиционными (солярными, земледельческими) узорами, которые должны были служить благословением дому и живущим в нем людям.

Медийные технологии и практики, по словам канадского основоположника *media studies* Маршалла Маклюэна, в современном мире преобразуют «среду обитания», становятся «окружением» человека, определяя его отношение к себе и миру [McLuhan, Fiore]. И это чувствуют мастера искусства. Изображение народной жизни в интерьере избы на живописных картинах или в киноискусстве часто декорируется фотографиями в «красном углу».

Например, советский художник Юрий Кугач изобразил сельскую свадьбу, где за длинным столом разместились родственники и знакомые различных возрастов. В центре композиции, в простенке между окнами,

---

<sup>4</sup> Особого осмысления требует распространившийся в XX в. обычай размещения фотографий на могильных памятниках, даже в старообрядческой среде. До этого на крестах помещали литые иконы тезоименитых святых или Богородицы, которые должны были защищать умершего на том свете. Учитывая сохранившуюся традицию тризны на могилах в специальные поминальные дни года, этот обычай служит для поддержки родовой памяти.

над головами людей размещены семейные портреты, словно благословляющие молодых [см.: Люди земли советской, ил. 94].

В фильме Андрея Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (снят в 1967 г., но вышел на экраны 20 лет спустя) дом героини украшен семейными фотографиями, которые во многом объясняют такие черты ее характера, как бескорыстие и человеческое достоинство, гордость и поиск настоящей любви.

В 2011 г. режиссер Слава Росс поставил фильм под названием «Сибирь, Монамур», получивший около 70 призов на различных фестивалях. Идея фильма – «милосердие выше наказания» – вполне национальна, художник-постановщик тщательно воссоздал интерьер старообрядческой избы, напоминающей скит; главным элементом интерьера, который говорит о глобальном разрушении человечности, распадении родственных связей, становятся две большие композиции с фотографиями того типа, который представлен выше.

В контексте представленных рассуждений интерьер сельского дома, изображенный в стиле наивного реализма на рисунках 1930-х гг. подростком, идеально соединяет в себе все высшие силы защиты. В углах дома представлены иконы и родительские портреты. А в центре – портреты вершителей революции: Ленина, Ворошилова – на одном рисунке, Сталина – на другом (рис. 1, 2).

\* \* \*

Новые возможности фиксации, которые предоставляет техника фотографирования, оказавшись в контексте патриархального социума, приводят к казусной ситуации. Происходит не только «реконструкция» исторической памяти на личностном или национальном уровнях [Kuhn, McAllister], но и традиционные родовые ценности получают дополнительную подпитку, актуализируется сакральная семантика образов предков, их портреты в манере «вечных» образов, размещенные в соответственных местах дома, имеют патрональную функцию. Фактически они заменяют иконные изображения, воплощая это в композиции фотографий. Остается вопрос, ощущалось ли это объектами процесса фотографирования и сказывалось ли именно это понимание на их выражениях лиц и глаз в момент фотографирования. Или это только «вычитывают» из портретов предков потомки.

Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология : сб. МАЭ, т. XXXVII. Ленинград : Наука, 1981. С. 215–226.

Барт Р. *Camera lucida*. Комментарии к фотографии. Москва : Ад Маргинем Пресс, 1997. 272 с.

Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва : Изд-во им. Сабашиных, 2003. 512 с.

Бессмертная О. Ю., Рябинин А. Л. Предки // Мифы народов мира : в 2 т. Т. 2. К–Я. Москва : Советская энциклопедия, 1982. С. 323–325.

Люди земли советской. Живопись советских художников 1960–1980-х годов : альбом. Ленинград : Аврора, 1986. 25 с., ил.

Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2005. 394 с.

Соболева Л. С., Никитин А. С. Родовая память как фактор социально-культурной стабильности // Известия УрГУ. 2008. № 59. Сер. 2 «Гуманитарные науки». Вып. 16. С. 322–329.

Сосна Н. Фотография и образ : визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : Ин-т философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. 212 с.

Толмачева Е. Б. Фотография как этнографический источник (по материалам фотоколлекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН) : автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2011. 22 с.

Шмелева М. Н. Традиционные бытовые связи современной городской семьи у русских (по материалам центральных областей РСФСР) // Русские: семейный и общественный быт. Москва : Наука, 1989. С. 63–84.

Bourdieu P. *Photography: A Middle-brow Art*. California : Stanford University Press, 1990. 289 p.

Locating Memory. Photographic Acts. Edited by Annette Kuhn and Kirsten McAllister. New York ; Oxford : Berghahn Books, 2006. 300 p.

McLuhan M., Fiore Q. *Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Corte Madera : Ginko Press, 1996. P. 26–41.

Sontag S. *On photography*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1977. 207 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

**Иллюстрации к статье Л. С. Соболевой «Изображения в интерьере русского дома» (с. 51)**

Иван Хрипунов. Рисунки конца 1930-х годов. Бумага, карандаш, акварель.  
Из семейного архива А. П. и В. П. Хрипуновых

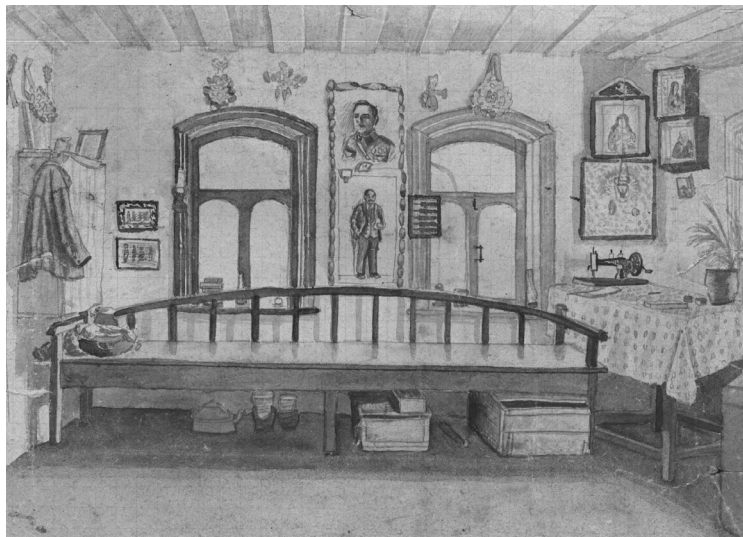


Рис. 1



Рис. 2.